

# 『砂糖きび』におけるアフロ・アメリカンの「語り」

|     |   |
|-----|---|
| 著者  | 山田 恵  |
| 雑誌名 | 国際文化研究科論集   |
| 巻   | 8   |
| ページ | 1-12  |
| 発行年 | 2000-12-20  |
| URL | <a href="http://hdl.handle.net/10097/34485">http://hdl.handle.net/10097/34485</a> |

## 『砂糖きび』におけるアフロ・アメリカンの「語り」

山 田 恵

## はじめに

ジーン・トゥーマー (Jean Toomer, 1894-1967) の『砂糖きび』 *Cane* (1923) はハーレム・ルネッサンスの最初期に書かれた前衛的な文学作品として知られている。<sup>1</sup> 『砂糖きび』の特徴は、その内容と形式の斬新さにある。そして、その斬新さは、主に白人作家によって描かれてきた黒人のステレオタイプとは全く異なる黒人たちの姿を、詩、散文、戯曲といった多様な形式を融合させた斬新な形式を用いたモダニズム的な手法で描き出しているという点に集約されてきた。『砂糖きび』は3部構成になっており、第1部は南部を舞台にした6つの物語的作品と10の抒情詩、第2部は、ワシントンDCとシカゴを舞台にした4つの物語的作品、3つのスケッチ、5つの詩、そして第3部は再び南部を舞台にした単一の長い戯曲的な物語から成り立っている。しかし、『砂糖きび』の物語的作品の多くは、詩、散文、戯曲といった多様な形式を組み合わせた、従来のジャンルの枠に納まりきれないものが目立ち、また、作品の収められている順番も、時間的な順序や形式上の特徴とは無関係になっていることも特徴的である。にもかかわらず、『砂糖きび』は、単なる作品集で片付けるわけにはいかない統一性を保っていることがこれまで指摘されてきた。<sup>2</sup>

『砂糖きび』の統一性に関する主な先行研究では、語り手、イメージ、登場人物の特徴といった観点から論じたものが多いが、80年代以降の黒人研究における口承文化への着目という視点によってこの作品に対する新たな批評の視点が提起されている。ヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニア (Henry Louis Gates Jr.) は、『引っ掻きまわし屋の猿』 *Signifying Monkey* の中でアフロ・アメリカン文学の特徴の1つに、白人のテキストとは異なる、高度に比喩的な特質があることを指摘している。<sup>3</sup> この特質をゲイツは“signifying”と呼び、こういった特質が『砂糖きび』にも当てはまることをほのめかしているが、『引っ掻きまわし屋の猿』における『砂糖きび』に関する言及は、主に第3部の「キャブニス」における黒人特有の言葉遣い (black vernacular) の効果を説明するのみにとどまっている。<sup>4</sup> 本論では、『砂糖きび』とアフロ・アメリカンの口承文化との関連はそれだけにとどまらないことを、共同体におけるストーリーテリングの形式と民話に登場するトリックスターに主な焦点を当てて指摘するとともに、作者のアフロ・アメリカン的な修辞学的戦略を明らかにしたい。

## ストーリーテリングの形式との共通性

アフロ・アメリカンの人々にとって、ストーリーテリングは重要な文化的遺産である。そもそも、口承文学は、彼らの先祖が奴隷としてアメリカ大陸に連れてこられた時に、歌、舞踏、多様な身体装飾の技法とともに携えていた文化の1つであった。文字文化を持っていなかった上、支配者の言語である英語を読み書きすることも許されなかった奴隷たちにとって、物語を語るという行為には、アフリカから携えてきた文化の継承という重要な役割があった。また、日中、過酷な労働を強いられていた奴隷達にとって、歌を歌うことや物語を語るという行為には、何よりも娯楽としての意味があったことは明白であろう。

トゥーマーは北部の都市で生まれ育ったが、黒人学校の臨時の校長代理として南部の田舎のアフロ・アメリカンの共同体で生活した経験をもつ。<sup>5</sup> 南部滞在中に共同体における伝統的なストーリーテリングに触れたトゥーマーが、そのエッセンスを「民族的精神」として『砂糖きび』の中に盛りこんでいるとしても不思議はない。トゥーマーは自伝の中で南部滞在中にアフロ・アメリカンの民謡や宗教歌に触れて『砂糖きび』を書くことを思いついたことに触れ、『砂糖きび』が黒人(Negro)の「民族的精神」を意識した作品であることを強調している。

There was a valley, the valley of "Cane," with smoke-wreaths during the day and mist at night. A family of back-country Negroes had only recently moved into a shack not too far away. They sang. And this was the first time I'd ever heard the folk - songs and spirituals.... The folk spirit was walking in to die on the modern desert. The spirit was so beautiful. Its depth was so tragic. Just this seemed to sum life for me. And this was the feeling I put into *Cane*.<sup>6</sup>

ここでいう「民族的精神」の具体的内容はさておき、『砂糖きび』の全体を貫く形式的特徴はアフロ・アメリカンのストーリーテリングの形式と驚くほど似通っている。ロジャー・D・エイブラハムズ(Roger D. Abrahams)はアフロ・アメリカンの共同体において物語が語られる際の語りの特徴を次のように記している。<sup>7</sup>

A number of other features of storytelling in such communities underscore how narration is open to interruption and digression, preventing tales from being told beginning to end. Scenes are not necessarily recalled in chronological sequence ; I have recorded a great many stories that seem to begin in the middle or even at the end, only to go back to some scene that occurs earlier in the string of actions that make up the "plot," as we think of it conventionally. (A.A.F:29)

アフロ・アメリカンの共同体内で物語が語られる際には、「中断や逸脱に対して開かれており、

各場面が必ずしも時間的順序に従うわけではない」というエイブラハムズの指摘は、南部、北部、そして再び南部へと舞台が移動し、ストーリー性のない作品が目立つ『砂糖きび』の形式上の特徴が、アフロ・アメリカンの共同体内で物語が語られる時の形式を再現しているために生じたものである可能性を示唆してくれる。

こういった可能性を裏付けるように、『砂糖きび』は全体が夜の物語になっている。『砂糖きび』は「カリンサ」の日没を象徴する場面で始まり、「血の色に燃える月」に代表されるように個々の作品にも夜そのものの描写や夜を象徴する月の描写が多い。<sup>8</sup> そして最後は「キャブニス」の日の出の場面で幕を閉じる。<sup>9</sup> エイブラハムズはアフロ・アメリカンの共同体における語りが「夜の時間の娯楽」と結びついていることを指摘する。夜はアフロ・アメリカンの共同体における語りの時間としての意味を持っているのである。

These stories are associated throughout the black world with the joyful effusions of nighttime entertainments, especially with the time of the month when the moon shines brightly and old people and young come together to celebrate life's possibilities in the face of the harsh regularities of daytime activity. (A.A.F:4)

こういった関連性に加え、『砂糖きび』にはアフロ・アメリカンの民話によく見られる、歌で始まり歌で終わる作品が散在する。<sup>10</sup> 例えば最初の作品「カリンサ」も同様の形式をとっている。「カリンサ」は「太陽が沈むときの東の地平線の黄昏」(1)のような肌の色をしたカリンサの物語である。<sup>11</sup> 彼女は混血であり、幼い頃から男たちの欲望の対象とされ、馬乗り遊びを繰り返す。そして、森の中の松林のベッドの上に子どもを産み落とす。近くの製材所の大鋸屑がくすぶり、煙は巻き上がって木々のまわりに奇妙な幽霊のようになって垂れこめ、巻き上がり、そして谷間の上へ広がっていく。カリンサが家に戻って何週間も後にも、煙はひどく重々しくのしかかる。カリンサが子どもを殺したかどうかについては伏せられたままであるが、だれかが作ったというカリンサの子どもに対する弔いの歌が歌われることによって、カリンサの子どもが死んだことが暗示される。

Smoke is on the hills. Rise up.

Smoke is on the hills, O rise

And take my soul to Jesus. (4)

この歌は、キリスト教的な弔いの歌になっているが、他の物語では他の形式の弔いの歌も見られる。例えば、リンチによって殺される黒人男性トム・バーウェルの物語である「血の色に燃える月」では、ブルース形式の弔いの歌が歌われる。<sup>12</sup> トムは、混血であることを連想させる「秋の若々し

い木々についた檜の葉っぱの色」(28)をした肌を持つ恋人ルイーザをめぐる三角関係から、元奴隷を所有していた白人の家系のポップ・ストーンのリンチによって殺されるが、この物語ではトムに対する弔いの歌が歌われるのである。「血の色に燃える月」は3つのセクションに分かれているが、それぞれの最後で以下のフレーズが繰り返される。

Red nigger moon. Sinner !

Blood-burning moon. Sinner !

Come out that fact'ry door. (29,31,35)

唐突のように思えるこのフレーズは、最後のセクションにおいて、恋人であるルイーザがトムの死を弔うために満月に向かって歌う弔いの歌であることが示されている。エイブラハムズは、共同体における語りが「通夜において最も激しく語られる」(A. A. F: 4) ということに言及しているが、「血の色に燃える月」で歌われる歌はリンチによる死者に対する現代版弔いの歌として歌われているのである。

### 隠れたトリックスターの存在

『砂糖きび』がアフロ・アメリカンの共同体における語りを意識したテキストであることはアフロ・アメリカンの民話に登場するトリックスターに酷似する登場人物の存在によっても確認できる。アフロ・アメリカンの民話にあるマッサ・キング (Massa King) とその家族の物語にはトリックスターが登場するが、最初にこういった物語を聞いた物語の収集者はこのトリックスターには気づかなかった。<sup>13</sup> アフロ・アメリカン以外の聴衆には気づかれない存在であるという意味でこのトリックスターは「隠れた」トリックスターなのである。このトリックスターは、「オールド・ウィッチ・ボーイ (Old Witch Boy)」や「だに足小僧 (The Chiggerfoot Boy)」、「ジッガーフット・ボーイ (The Jiggerfoot Boy)」といった名で呼ばれ、一般的な登場の仕方では黒い人物で、汚い病気持ちの出来損ないであることが多い。そして「兎どん (Brer Rabbit)」やクモの「アナンシ (Anansi)」といった典型的なアフロ・アメリカンのトリックスター同様に、共同体と原野との狭間に住み、一種の異常な汚染物とみなされ、秩序の攪乱者とみなされている。しかし、狭間に住んでいるために、白人の主人と家族の愚行を目撃し、その愚行を暴く役割を演じるのである。「エスター」に登場するキング・バーロはまさにこういったトリックスターの特徴を兼ね備えている。<sup>14</sup>

バーロは登場の仕方から「オールド・ウィッチ・ボーイ」に酷似している。

Then a strange thing happens. A clean-muscled, magnificent, black-skinned Negro, whom she had

heard her father mention as King Barlo, suddenly drops to his knees on a spot called the Spittoon.... His smooth black face begins to glisten and to shine. Soon, people notice him, and gather round. His eyes are rapturous upon the heavens. Lips and nostrils quiver. Barlo is in a religious trance. (20)

引用にあるように、バーロはオールド・ウィッチ・ボーイのように「黒い肌」を有しており、共同体には直接所属しない、狭間に住む人物である。バーロは、異様な登場の仕方をした上、預言を告げて共同体を混乱させ、去っていくが、18年後には、誰よりも金持ちになって姿を見せ、酒を飲み女遊びに興じる。こういった筋書きは、まさに彼がトリックスターであることを物語っているといえるだろう。つまり、「エスター」は、バーロを中心にとらえれば、共同体には所属しない自由なアフロ・アメリカンの男性が、預言者を装って共同体を手玉に取り、第一次世界大戦によって金儲けをして女遊びに興じる、多元的アイデンティティとサバイバルの様相を語るトリックスターの物語になっているのだ。<sup>15</sup>

#### アフロ・アメリカンの語り口

アフロ・アメリカンにとって、「語る」という行為は、貴重な娯楽であったと同時に命懸けの危険な行為でもあった。なぜならば、主人の前でうかつな話をすれば命取りになることもあったからである。そのため、彼らは白人を欺くための独特の発音や語り口を発達させてきたとゲイツ・ジュニアらは主張している。<sup>16</sup> アフロ・アメリカンの独特の語り口は“signifying”と呼ばれている。彼らの民話には「引っ掻き回し屋の猿 (Signifying Monkey)」というトリックスターが登場するが、黒人口語の“signifying”とは、この猿に象徴されるように「物事を引っ掻き回す」と「ひとつのこととその正反対のことを同時に意味する」という意味の言葉である。奴隷たちは、二枚の舌を持つアフリカのヨルバ族のエシュ神に端を発するこのトリックスターのように、相手をそそのかしたり、あることについて話しながら決して確かなことを言わないといった独特の修辞学を用いて、白人を煙に巻いてきたという。こういった独自の修辞学は日常生活における言語活動だけでなくアフロ・アメリカンの文学にも延々と流れていることをゲイツ・ジュニアは『引っ掻きまわし屋の猿』の中で説明している。

アフロ・アメリカンの奴隷は、白人たちにとってオランウータンよりは上位だが人間よりは下位の存在だとみなされていた。アフロ・アメリカン作家たちはこういった白人の人種的固定概念を真っ向から否定するのではなく、こういった概念を踏まえた上で、独自の修辞学によって人間一般へのアイロニーを投げ返してきたというのである。エイブラハムズの言葉を借りれば、アフロ・アメリカンにとって“signifying”は「人生に対するスタンスそのもの」(A.A.F:6)であり、その行為は、「たとえ自己矛盾的または自己破壊的であろうとも、同時に多くのメッセージを伝える」

(A.A.F:6) ものとなる。つまり、アフロ・アメリカ的な「語り」の伝統は、ストーリーテリングという伝統的な語りだけにとどまらず、“signifying”のように日常生活にまで広がる独特の語り口まで含んでいるのである。

『砂糖きび』のテキストは、アフロ・アメリカ特有のストーリーテリングの形式やトリックスターといった語りの伝統を織り込みながらも、アフロ・アメリカという集団にくくられる人々の中にある差異や争いを表面化しながら、「白」と「黒」という二分法的な人種の区分に対するアイロニーを人類一般に投げ返すというアフロ・アメリカ的な修辞学を用いていることを次に指摘したい。

先に触れた「エスター」は、実は、「悲劇のムラトール」の書きなおしになっている。<sup>17</sup> 「悲劇のムラトール」とは、主に白人作家によって書かれた混血を主人公とする物語のステレオタイプを指す。典型的な「悲劇のムラトール」の物語では、白人に見え、白人として育てられた美しく、知性があり、純粋な混血の女性が、大人になって自分の中に黒人の血が混じっていることを知り、白人として通そうと試みるものの結局は悲劇に終わるという筋書きになっている。こういった混血がもたらす悲劇の物語は19世紀の作品にも見られるが、特に1920年代から30年代にかけて好んで描かれており、その背景には、白人作家や読者の人種差別思想があることが指摘されている。<sup>18</sup> 『砂糖きび』はちょうどこういった物語が全盛の時期に書かれており、このステレオタイプを崩そうと書かれていることがうかがえるのである。

「エスター」は、「チョークのように白い顔」(20)をして「柔らかい巻毛」(20)で「小さな白人の子のように見える」(20)混血の女性エスターの物語である。この物語では、この混血女性エスターの目を通してアフロ・アメリカとその共同体の姿が描き出される。エスターは9才の時に真っ黒な男性バーロに出会う。道の真ん中で躓き、突然宗教的な忘我の状態に陥り、力強い声で預言を告げるバーロの容姿は、「アフリカ人」(21)にたとえられ、真っ黒で堂々とした黒人として幼いエスターに強烈な印象を残して去っていく。エスターの心に焼きついたバーロは、その後もエスターの頭から離れない。27才になったエスターは、白人の少女になりたいと一瞬思うが、その理由は彼女が「白いからではなく、敏捷で身だしなみがよい」(23)からである。そして「バーロがそういった願望と結びついている」(23)ということを意識したエスターは、白人になりたいという願望のかわりに、バーロのように真っ黒な本物の黒人になりたいという願望を抱くが、最後の場面でバーロに拒否されることによって悲劇に終わる。典型的な「悲劇のムラトール」では、混血の主人公は白人になろうとして不幸になるが、「エスター」では白人に見える混血の主人公エスターが本物の「黒い」黒人に憧れて結局は悲劇に終わるという筋書きになっているのである。

「エスター」は、混血黒人の悲劇という白人の混血に対する人種の固定概念を否定することなく用いながら、その悲劇の原因をエスターが真っ黒な黒人に憧れることに帰することで、混血は白人に憧れるはずだという白人の固定概念を覆す。しかし、そのために描き出されているのは、アフ

ロ・アメリカン内部にある差異である。「エスター」では以下に引用したバーロの魅力語るエスターの語りに示されるように、バーロとエスターの違いが強調される。白人に見えるエスターに対し、バーロの容姿は真っ黒であるというように、同じアフロ・アメリカンの集団内部の差異が強調されているのである。

Black. Magnetically, so. Best cotton picker in the county, in the state, in the whole world for that matter. Best man with his fists, best man with dice, with a razor. Promoter of church benefits. Of colored fairs. Vagrant preacher. Lover of all the women for miles and miles around. (23)

この物語では父親とエスターの語りによって、エスターが成長するに連れて意識するようになる混血黒人の疎外の状況が明らかにされていく。エスターは真っ黒な本物の黒人であるバーロが共同体から自分を連れ出してくれることによって自由になれるという幻想を抱けるように思われるが、最後の場面で、バーロから「ミルクみたいに白い (milk-white)」<sup>(25)</sup>と形容されることによって、自分が異質な存在であるという現実と直面する。そして、エスターの疎外は、「黒人」という言葉が表す集団からは事実上排除されている彼女が、その集団にくくられていることによって生じる疎外であることが明確になっていくのである。

つまり「エスター」は疎外される混血のアフロ・アメリカンの語りによって人種の境界の意味を問う物語となっているといえるだろう。アフロ・アメリカンという集団にくくられる人々の中にある差異や争いを表面化するという手法を用いることで自らの抱える「自己矛盾」を暴露するという「自己破壊的」なアフロ・アメリカン特有の語り口によって、「エスター」は「白」と「黒」という二分法的な人種の区分に対するアイロニーを投げ返しているのである。

「白」と「黒」という二分法的な人種の区分に対するアイロニーを投げ返す物語は「エスター」のみにとどまらない。混血男性を主人公にした「ボウナとポール」も同様の問題を提起する。<sup>19</sup>「ボウナとポール」は混血のポールに思いをよせる白人女性ボウナとポールを中心にした物語であるが、混血であるポールの疎外は人種の境界を「窓」というメタファーを用いて表しながら象徴的に描き出される。

Paul is in his room of two windows.

Outside, the South-Side L track cuts them in two.

Bona is one window. One window, Paul. (71)

こういった疎外感はいよいよはっきりとした表現に変わる。ポールは友人とともに訪れたレストランで周囲の視線と人種を問いかける声によって突然「まわりの人から離れている」ことを自覚するの



である。

What is he, a Spaniard, an Indian, an Italian, a Mexican, a Hindu, or a Japanese?

A strange thing happened to Paul. Suddenly he knew that he was apart from the people around him.

Apart from the pain which they had unconsciously caused. Suddenly he knew that people saw, not attractiveness in his dark skin, but difference. (74 - 75)

白人に見えるエスターの物語「エスター」同様、白人にも黒人にも見えないポールの物語「ボウナとポール」は、「黒人」という呼称の意味を問うと同時に、「白」と「黒」という人種の二分法そのものの理不尽さを、白人のみならずアフロ・アメリカン内部にもつきつけるのである。

### 開かれた結末

『砂糖きび』全体を貫く形式に関して、作者であるトゥーマーは「円」と述べている。<sup>20</sup> この円には、南部から北部へ移りそして再び南部へと移動する舞台のデザインとしての北と南を結ぶ「円」、日没を象徴する場面で始まり、日の出の場面で終わるという1日のサイクルを象徴する東から西への「円」、さらには死人の物語で始まり、誕生の物語で終わるという、東洋的な輪廻転生を象徴する生と死を結ぶ「円」と、様々な意味が込められており、終わりのない循環小説としての「円」を示唆しているように思える。しかし、その円は完全に閉じられた円ではなく、物語の結末を読者に託す形式の「開かれた」円であることは、トゥーマーが『砂糖きび』の第1部から第3部の各部の最初の頁に円の一部を示す「弧」の挿絵を挿入していることによっても象徴されている。

「カリンサ」の日没を象徴する場面で始まった『砂糖きび』は、戯曲的な物語「キャブニス」の日の出の場面で幕を閉じる。このことは、アフロ・アメリカンの共同体における「語り」の時間である夜が終わり、物語が幕を閉じることを意味している。しかし、再び夜がくれば「語り」は再開されるであろうことが暗示されているという意味において、テキスト『砂糖きび』もストーリーテリングの形式にのっとった「語り直し」の可能性が残された、開かれた結末になっているのである。

『砂糖きび』の最後を飾る「キャブニス」は北部出身の若者キャブニスの物語である。キャブニスは南部ジョージア州の山腹にある黒人学校の教師になって5年目になる。彼にとって、南部は孤独な場所である。すべてのものが密接していると感じるジョージアにおいて、彼だけは「すべてのものから切り離されている」<sup>(82)</sup>と感じている。キャブニスの恐怖の原因は、彼自身の語りによって「リンチをする人間」<sup>(83)</sup>に代表される南部に住む醜悪な人間と、「孤絶、無音、恐ろしい捉えようのない圧迫」<sup>(83)</sup>といった言葉によって説明され、北部出身のキャブニスに南部に幽閉されたような孤独と恐怖を感じているようすはゴシック的な表現を用いて強調されている。このようなキャブニス

の恐怖は、友人の語る身近で起きたリンチの話と、黒人教会から聞こえる叫び声によって徐々に増していく。

物語は北部出身の混血のキャブニスとルイス、友人の南部に住む混血のフレッド・とハルゼー、ハルゼーの妹キャリー K の会話を中心に展開する。彼らの会話は、北部に生まれ育ったアフロ・アメリカンと南部に生まれ育ったアフロ・アメリカンの互いに対する意識のずれ、南部に生まれ育ったアフロ・アメリカン同士の考え方の違いなどを浮き彫りにしていく。そして、物語はハルゼーの仕事場の「穴蔵 (the Hole)」(104)と呼ばれる地下室に集まる場面でクライマックスを迎える。地下 20フィートの場所にあるというこの穴倉には窓がなく、キャブニスによって奴隷船の様に喩えられる場所である。そこには鍛冶場の煙と火の見張りをするためにファーザー・ジョンと呼ばれている老人がいる。ルイスがこの老人に会いたいといい出し、夜を待って彼らは地下に行く。翌朝キャブニスは目も見えず話もできないと思っていたこの老人が罪について語る声を初めて耳にする。ハルゼーの妹のキャリーはそっとファーザー・ジョンのそばに行き、前に跪き「イエスよ、きたれ」(116)とつぶやく。その言葉に合わせたかのように戸外で太陽が昇っていく。

Outside, the sun arises from its cradle in the tree-tops of the forest. Shadows of pines are dreams the sun shakes from its eyes. The sun arises. Gold-glowing child, it steps into the sky and sends a birth-song slanting down gray dust streets and sleepy windows of the southern town. (116)

この最後の場面で、ファーザー・ジョンは名前が示すように南部の洗礼者ヨハネとしての役割を演じている。そこに集っているのは、真っ黒なファーザー・ジョン以外は、キャブニスを含め、すべて混血であることがほのめかされている「黒人」である。すなわち南部の洗礼によって混血のアフロ・アメリカンたちの夜明けが訪れることが象徴されているのだ。「キャブニス」は、アフロ・アメリカンの民族的精神の象徴としての南部の洗礼によって彼らの夜明けが訪れ、「新しい黒人」が誕生することを預言する物語となっているといえよう。

しかし、物語の結末はそれほど単純ではない。「エスター」においてアフロ・アメリカンの民族的精神の象徴であるバーロがエスターの疎外を決定的なものにしてしまう役割を演じたように、キャブニスは最後までファーザー・ジョンの言葉に反発したままである。このことはキャブニスがファーザー・ジョンに抱く不信が存続していることをほのめかしているのだ。そもそも、共同体と死者の住む世界との「狭間」を象徴する地下の穴倉に住む、「エスター」のバーロと酷似した真っ黒なファーザー・ジョンは、トリックスターである可能性を秘めている。つまり、この物語もまた隠れたトリックスターの物語としての語り直しの可能性が示唆されているという意味においても開かれた物語なのである。物語の結末はあくまで「聞き手」としての読者にゆだねられているのである。

おわりに

『砂糖きび』のテキストは、歌を盛り込んだ独特の形式や民話に登場するトリックスター、開かれた物語といったアフロ・アメリカン特有のストーリーテリングの伝統を織り込みながらも、アフロ・アメリカンという集団にくくられる人々の内部にある差異や争いを表面化する。こういった、自らの抱える「自己矛盾」を暴露するという「自己破壊的」な語り口には、まさにアフロ・アメリカンの語りの伝統が脈づいているといえる。しかし、こういったアフロ・アメリカンの「語り」を駆使した作品を遺したトゥーマー自身は、混血である自分を「最初のアメリカ人」や「新しいアメリカ人」といった呼称で呼び、自分のようなコスモポリタンの混血の人間が増えることがアメリカにおける人種問題を解消することにつながるという主張を何度も繰り返している。<sup>21</sup> 『砂糖きび』を貫くアフロ・アメリカンらしい語りは、混血である作者が、「白」と「黒」という二分法的な人種の区分に対するアイロニーを、白人のみならず黒人に対しても投げ返すための修辞学的戦略だったのである。

付 記

本稿は、2000年6月24日、日本アメリカ文学会東北支部例会（於東北学院大学土樋キャンパス）における「[雑種性]の承認への試み－ジーン・トゥーマーの『砂糖きび』と20年代－」と題した口頭発表にもとづき、異なる観点からまとめたものである。

注

- 1 Jean Toomer, *Cane*, (1923 ; New York : Liveright, 1975). 以下、『砂糖きび』の引用の後の括弧内数字はこの本の頁を表す。
- 2 作者自身もこの作品が全体としての意味を持っていることを強調している。Jean Toomer, “Letter to Waldo Frank,” 12 Dec 1922, *A Jean Toomer Reader: Selected Unpublished Writings*, ed. Frederik L. Rusch, (New York : Oxford University Press, 1993), 26.
- 3 Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (New York: Oxford Press, 1988). ゲイツは“signifying”という言葉によって、アフロ・アメリカンの民話に端を発するアフロ・アメリカンの口承文化の伝統に言及するのみならず、ソーシャルに端を発する現代批評理論をも象徴している。このように、他人（ここでは白人）の言葉をパロディ化したり、反対にしたり、修正したりする、批評的差異をともなった反復が“signifying”である。
- 4 Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, 150, 178-79. また、この論文で用いるアフロ・アメリカンという言葉はアフリカン・アメリカン、アフリカ系アメリカ人と同義で、「アフリカ系の先祖を持つアメリカ人」という意味で用いている。また白人との人種的対比を強調するため、あるいは当時の黒人を表す単語である“Negro”の訳語として、あえて「黒人」という言葉を用いている個所もある。

- 5 トーマーは1921年にジョージア州の Sparta Agricultural and Industrial Institute という学校の “substitute principal” として 2 か月間南部に滞在した。Cynthia Earl Kerman and Richard Eldridge, *The Lives of Jean Toomer: A Hunger for Wholeness* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987), 3.
- 6 Jean Toomer, “The Cane Years,” *The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings by Jean Toomer*, ed. Darwin T. Turner, (Washington D.C.: Howard University Press, 1982), 123.
- 7 Roger D. Abrahams, “Introduction,” *African American Folktales: Stories from Black Traditions in the New World* (New York: Pantheon Books, 1985) 3-35. 以下、A.A.F に続く数字はこの本からの引用頁を表す。
- 8 Toomer, “Karintha,” *Cane*, 1-2. Toomer, “Blood-Burning Moon,” *Cane*, 28-35.
- 9 Toomer, “Kabnis,” *Cane*, 81-116.
- 10 Abrahams, *African American Folktales*, 26-29.
- 11 「東の地平線の黄昏」という表現はおかしいかもしれないが、「太陽が沈むときの」という言葉が添えてあることから日没時の色を意図していることは明白である。原文は、“Her skin is like dusk on the eastern horizon.... When the sun goes down.” である。Toomer, *Cane*, 1.
- 12 Barbara E. Bowen, “Untroubled Voice: Call and Response in *Cane*,” *Black Literature & Literary Theory* ed Henry Louis Gates, Jr. (New York: Routledge. 1984), 197.
- 13 この段落のトリックスターの説明は以下に詳しい。Abrahams, *African American Folktales*, 22.
- 14 Toomer, “Esther,” *Cane*, 20-25.
- 15 トリックスターの性質に関する説明は以下を参考にした。Jeanne Rosier Smith, *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature* (Berkeley: University of California Press, 1997).
- 16 Gates, Jr., *The Signifying Monkey*.
- 17 「悲劇のムラトール」の説明に関しては以下を参照した。Judith R. Berzon, *Neither White Nor Black: The Mulatto Character in American Fiction* (New York: New York University Press, 1978), 99-116.
- 18 Sterling Brown, *The Negro in American Fiction* (Washington, D.C.: The Associates in Negro Folk Education, 1937), 144.
- 19 Toomer, “Bona and Paul,” *Cane*, 70-78.
- 20 トーマーは3つの観点から『砂糖きび』のデザインが円であると述べている。詳しくは以下を参照。Toomer, “Letter to Waldo Frank,” 12 Dec 1922, *A Jean Toomer Reader*, 26.
- 21 Toomer, “A New Race in America”, *A Jean Toomer Reader*, 105. Toomer, “The Americans”, *A Jean Toomer Reader*, 106-110. 詳しくは以下の拙論を参照。「“The Blue Meridian”と Jean Toomer の「アメリカニズム」－「新しいアメリカ人」による理想国実現の夢」『国際文化研究』第4号（東北大学国際文化学会編）（平成9年12月），91-103.

## Afro-American Storytelling in *Cane*

Megumi Yamada

Jean Toomer's *Cane* (1923) is known as early Afro-American avant-garde work in the Harlem Renaissance. *Cane*'s originality mainly resides in its form: at first glance, it seems a collection of verse, stories, and plays, and most pieces are written in the combination of literary forms, especially that of lyric poetry and drama, yet there seems to be a thematic unity.

The unity of the work is explainable by an Afro-American tradition of "storytelling." *Cane* begins with the image of the sunset and ends with the scene of the sunrise, symbolizing "night" as the time of storytelling in the Afro-American communities. Since Toomer reworks the form of telling folk tales in the Afro-American communities into the literary form, some works begin and end with songs or poems, and tricksters of the Afro-American folk tales are seen in *Cane*. The ending of *Cane* is the scene of the sunrise and the rebirth of Afro-Americans by a trickster, which symbolizes "open-ending." In spite of these Afro-American characters of the text, narrative of *Cane* reveals differences and conflicts caused by their own skin-color consciousness and throws the irony of the racial dichotomy of black and white, which is Afro-American rhetorical strategy, "signifying."